视觉表征的意识形态和审美逻辑
——本土图像艺术中的“他者”形象研究

郭建平[1]　顾明栋[2]

(1. 东南大学 艺术学院,南京 210096; 2. 达拉斯德州大学 艺术人文学院,美国)

摘　要: 在“图像转向”之后视觉文化占统治地位的当代,图像艺术中的“他者”形象,尤其是本土艺术中的异族“他者”形象是一个很有研究价值的课题。本土艺术中的“他者”形象指某一文化传统的艺术中出现的不属于自己族群、而是来自异邦的人物形象。前全球化时期东西方艺术在视觉领域都有大量的“他者”形象,通过探讨这些“他者”形象不仅可以了解不同文化之间的交流,而且可以认识视觉表征的深层结构与审美机制。在创造“他者”形象的过程中,有哪些影响“他者”形象塑造的因素呢?哪一个是起决定作用的因素?这一决定因素如何影响和左右了他者形象的塑造呢?由于受制于“自我”与“他者”关系的多种因素的共同作用,图像艺术中的他者形象在“美化”与“丑化”的两极之间互动,但采取何种形式处理取决于本土艺术家所处时代的地缘政治、世界秩序以及本土文化在当时的软实力和话语权。换言之,是权力政治和意识形态最终决定了塑造他者形象的审美趣味。

关键词: 他者形象;本土艺术;意识形态;审美逻辑;视觉表征

中图分类号:I 205　**文献标识码:**A　**文章编号:**1000-5919(2014)04-0151-10

20 世纪下半叶以来,国内外人文艺术领域在经历了轰轰烈烈的“语言学转向”和“理论转向”之后兴起了一次更为深刻的“图像转向”①,一时间,“图像理论”“视觉转向”“元图像”“图像文本”“图文互补”“图文间性”等术语充斥于学术话语,数字化电影电视,新式传媒技术和把世界连接成“地球村”的互联网推波助澜,大有压倒并取代文字媒介之势。诚如美国著名图像学专家米歇尔所言:“不管图像转向是什么,应该清楚的是,它不是回归到天真的模仿、拷贝或再现的对应理论,也不是更新的图像‘在场’的形而上学,它反倒是对图像的一种后语言学的、后符号学的重新发现,将其看作是视觉、机器、制度、话语、身体和比喻之间复杂的互动。”②米歇尔的话说明,图像的价值不仅仅是供人观看欣赏,还涉及图像与社会、自然、技术、政治、文化、族群等等与人相关的一切,图像的背后不但存在着个体的生活、喜好、意识、观念及价值取向,也包含了族群的“集体意识”及其观看世界以及与其他族群,也就是所谓“他者”(other)的关系和相处的方式。因此,视觉艺术中的“他者”形象是一个颇有研究价值的课题,尤其是本土艺术中的异族“他者”形象。

何谓本土艺术中的“他者”形象?答案十分简单:就是指某一文化传统的艺术中出现的不属于自己族群、而是来自异邦的人物形象。在全球化浪潮席卷世界的今天,视觉领域的他者形象已经是司空见惯的寻常现象。但在现代之前的图像再现中,他者的形象并不如今日这样平凡。正因

收稿日期:2014-05-10

作者简介:郭建平,河北张家口人,东南大学艺术学院副教授,美国达拉斯德州大学人文艺术学院兼职研究员。

基金项目:本文是美国达拉斯德州大学艺术人文学院与东南大学艺术学院的合作项目“中国的图文艺术研究”的前期成果之一。

① 参见 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* ,Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 11—34.

② Mitchell, *Picture Theory*, p. 16. 中文译文引自陈永国、胡文征译:《图像理论》,北京:北京大学出版社 2006 年版,第 7 页。

为其并不多见,这一现象反而更能深刻反映全球化进程开始之前不同国家、民族、地区之间的地缘政治、权力秩序、文化心理,族群意识和审美情趣。历史进程告诉我们,即使在前现代十分封闭的社会状态下,一个民族文化的发展也不是铁板一块,它会受到外来文化的冲击而发生变化;在现代意义的全球化兴起之前,由于战争、商贸、人口迁移等因素造成的各个民族的碰撞、交流不仅会在本民族的文化中留下烙印,也会在本民族的艺术世界中嵌入"他者"的形象,这就是视觉艺术中"他者"形象的发端。本文探讨的是前全球化时期东西方艺术在视觉领域出现的"他者"形象,尤其是东西方艺术中出现的具有典型意义的"他者"形象,目的是要探讨这些"他者"形象是如何在多个民族本土绘画中被塑造的内在机制。我们的核心问题是,在影响"他者"形象塑造的众多因素中,哪一个是起决定作用的因素呢? 这一决定因素如何影响和左右了他者形象的塑造? 我们研究的视觉材料都是前现代的图像,之所以不选择现代和后现代的图像,是因为比较而言,前现代的图像更有助于探究 "他者"形象塑造的审美机制。作为研究的概念性指导,我们在此预先提出"美化"与"丑化"两极互动的理论,并以此理论为向导探索自我与他者在图像表征过程中的社会心理、意识形态和审美逻辑。

一、恐惧与丑化的一极

由于种种原因,各个民族本土绘画中塑造的"他者"形象丰富多彩,令人眼花缭乱,尽管异彩纷呈,但不外乎在欣赏与贬低这两个极端之间徘徊互动,这主要表现为一方面是对他者进行浪漫蒂克的异国情调美化,另一方面是对他者进行嬉笑怒骂的漫画式丑化,甚至于妖魔化。对他者的美化或丑化的内在逻辑和动因是什么呢? 我们将通过分析一些他者形象说明,对他者的美化或丑化,虽然表面上看好像风马牛不相及,但这种两极分化都遵守一个相同的逻辑,即他者化。

社会学与哲学理论告诉我们,自我身份有待于确立与他者的关系,黑格尔、马克思、胡塞尔、萨特、拉康、莱赢(R. D. Laing)、列维纳斯(Emmanuel Levinas)等思想家从不同的角度表达了自我需要他者以定义自身身份的看法。在这些思想家的理论基础之上,有关他者的思想被引入政治、经济、心理、文化和艺术研究领域,产生了有关"他者性"(othering)和"他者化"(otherization)的理论。在萨义德的《东方主义》一书中,虽然他几乎没有直接使用"他者"和"他者化",但是他者理论是其全书的主要理论支柱之一①,也正是其《东方主义》一书使"他者"理论得以在学界流行。

"他者化"指某一特定社会和团体用来感知与认识不属于自己社会和团体的一种心理防护和社会活动。从概念上讲,他者化具有文化和政治的两个层面。在文化层面上,特定的群体将非自己群体的人视为他者,以此展示自己与他们的不同,显示自己比他们优越。在政治层面,对于某个阶级、种族、族群、性别或宗教的群体进行的"他者化"可以将该群体区别于自己的群体,以此为奴役或征服该群体提供心理和文化方面的依据。显然,"他者化"是一种心理防护机制,会产生距离和排斥,不能产生对他者的认同,只能适用于负面的他者形象。比如,历史上很多国家的文字与图像资料的叙述者或创作者会自觉或不自觉地把另一个民族或时代予以他者化,例如《图像证史》谈到美国历史学家鲁思·美林克夫(Ruth Mellinkoff)写的一本书指出了犹太人如何在中世纪的艺术作品中被描绘成"他者",他们被画成"黄颜色,头戴尖顶帽或尖角帽,摆出粗俗的姿态,例如伸舌头等。他们的形象无论在体形上还是在道德上都与恶魔非常接近"②。此乃绘画者把鲜明的个性化与主观性色彩投射到他者形象中的一个典型例子。美国漫画家托马斯·纳斯特(Thomas Nast) 1871 年 2 月 18 日在《哈珀周刊》(Harper's Weekly)上有幅插图,主题为"住手,绅士们! 美国意味着对所有人讲究公平"。画面上

① Edward Said, *Orientalism*, New York: Random House, 1978, pp. 4-9.

② 彼得·伯克(Peter Burke)撰,杨豫译:《图像证史》,北京:北京大学出版社 2008 年版,第 184 页。

有一个蜷缩一隅的华人,形象毫无光彩,似乎在排华的叫嚣声中处境岌岌可危。著名画家温斯洛·荷马(Winslow Homer, 1836 - 1910)于三年后的《哈珀周刊》3 月 7 日刊出《纽约唐人街娱乐所》,呈现的也是一组在祖先和宗族牌位前打麻将、抽大烟的负面形象。这些西方世界对于“他者”——“中国形象”的描绘显然是带有创作者的价值判断及主观色彩。

如果说纳斯特在《哈珀周刊》上绘制的猥琐的中国人形象尚有对华人的同情并抗议美国社会对华人的种族歧视和迫害,始于 20 世纪之初的华人他者形象傅满洲博士(Dr. Fu Manchu)则完全是负面的,而且是妖魔化的形象①。一篇探讨电视常用技法的文章一针见血地指出:傅满洲的形象是始于西方 19 世纪对东方人持恐外症心理而产生的、但时至今日仍然流行的典型的“黄祸”形象②。傅满洲是最早出现在英国推理小说家萨克斯·罗默(Sax Rohmer)创作的一系列悬疑小说中的虚构人物③,其后被拍成十多部电影,并出现在其他如电视、广播、漫画、音乐等艺术形式之中。无论是视觉形式还是其他艺术形式,傅满洲都被描绘成人类历史上最邪恶的角色。他阴险狡诈、冷酷无情、无恶不作,根据小说和种种视觉再现的描绘,他身着满清的服装,秃头高个,长着两撇倒竖的长眉毛,面目可憎④。傅满洲的他者形象揭示了西方社会文化心理中不为人知的一个层面,即对东方他者的恐惧,视他者为威胁。历史上,黄皮肤的蒙古人横扫欧亚大陆,给西方人的心理深处留下了挥之不去的阴影,产生了流行于欧美的黄祸论。傅满洲的名字不是偶然与统治中国的满清巧合,事实上,其“他者”的形象也就是黄祸论的视觉再现,这可以解释“傅满洲”的他者形象为什么在许多西方人的心灵深处中尚有一席之地的缘故,自 1913 年以来,尽管中国人和亚洲人不断抗议该小说及其他影视再现形式的种族歧视,但傅满洲系列小说电影并未中断,即使在并不怎么掩饰其种族偏见的始作俑者萨克斯·罗默死后,其家族又找人继续撰写傅满洲系列小说的新篇章,最近的一部小说发表于 2013 年⑤。

从上述西方的图像资料中可以看出,18 世纪下半叶以后,西方人对于中国人的视觉表征不仅带有根深蒂固的种族偏见和歧视,而且揭示了西方人为了证明其人种优越,文化优越,不惜别有用心地塑造子虚乌有、完全负面的他者形象。这一类的他者形象完全符合“他者化”的理论,因为这些图像使得自我与他者区别开来,并常常带有一种污蔑后者、使后者从属于前者的别有用心的动机。换言之,这类负面的他者形象旨在夸大民族地区之间的文化差异,使之形成种族分界线,以维持自我民族的优越感。在其政治层面,它服务于帝国主义和殖民主义者将其他民族、族群、团体和社会阶层妖魔化、非人化的目的,使征服、掠夺、奴役这些被侮辱的他者的过程变得冠冕堂皇,合乎情理。

中国古代绘画中也有“他者”存在,虽然对他者的态度远没有西方的黄祸心理那样对异邦人物形象予以妖魔化,但也没有超脱我们所说的丑化机制。在此仅举《职贡图》系列为例。现代学者解读古代图像中的内容时,往往会借助古代有关的文字文献来解读细节,宋代李廌《德隅斋画品》中就有大量文字表述“蕃客入朝图”,他提到“梁元帝为荆州刺史日所作粉本,鲁国而下凡三十五国,皆写其使者,欲见中外一家要荒种落共来王之职。其状貌各不同,然皆野怪寝陋,无华人气韵……此图题字殊妙,高昌等国皆注云:贞观某年所灭。又笔气与阎立本所作职贡图正相若,得非立

① 英美视角表证中存在着大量的傅满洲图像,本文所论的只是英美众多媒体所用的比较典型的几幅。

② http://tvtropes. org/pmwiki/pmwiki. p p/Main/YellowPeril.

③ 傅满洲小说系列的第一部见 Sax Rohmer, *The Mystery of Dr. Fu Manchu* (London:Methuen, 1913)。在美国出版时,书名换成 *The Insidious Dr. Fu Manchu*. 书名的一字之差就把一本起初还有推理悬念的小说彻底变成了对异族他者的恐惧和憎恨的臆想性再现。

④ 傅满洲的形象有多种,读者可以在互联网上轻易查到。

⑤ William Patrick Maynard, *The Destiny of Fu Manchu*, Tarzana, CA: Black Coat Press, 2013.

本摹元帝旧本乎？或以谓诚元帝所作,传至贞观,后人因事记于题下,亦未可知。然画笔神妙,不必较其名氏。或梁元帝,或阎立本,皆数百年前第一品画笔。”①

李廌用“其状貌各不同,然皆野怪寝陋,无华人气韵”来形容中国古代图像中的“他族”形象,也许既可以看作是中国古代中原文化优越感的体现,又说明在交通不便,信息交流贫乏的古代对于他者缺乏深入了解,“知彼”程度较低,所以,有关“他者”图像的创造往往会通过“异域的想象”进行,我们知道真实所见,可以逃避想象和偏见的入侵,但想象不会;这些图像就说明了在“知彼”的程度不高时,本土绘画中“他者”形象的塑造形式会受到偏见及误读的影响。葛兆光曾如此评价古代出现异族他者的图画:“南宋刘克庄在描述李伯时所绘《十国图》时,说尽管有的外邦离开万里,但他所画却‘非虚幻恍惚意为之者’,也就是说至少关于日本、日南和波斯还是实录,尽管如此,他还是把异族人想象成野蛮人,‘其王或蓬首席地,或戎服踞坐,或剪发露骭,或髻丫跣行,或与群下接膝而饮,或瞑目酣醉,曲尽鄙野乞索之态’,尽管当时文明的汉族国家已经被野蛮的女真和后来的蒙古压迫得只剩下半壁江山,那种文化的优越感却始终不曾消失。”②中国古代绘画作品涉及“他者”的还有很多,即使是描绘释迦牟尼的得道弟子的《十八罗汉图》也没有完全超脱丑化的窠臼,例如五代贯休的《十八罗汉图》中罗汉因为都不是汉人,有的就被画成又怪又丑的模样,此画也被历来认为是“丑”“怪”异域人物画的代表。

二、喜爱与美化的另一极

前文述及的对他者的恐惧和丑化来自于他者化,是文化心理层面的恐外症(xenophobia),是一种自我防护和进攻。但是,恐外症的理论只能解释他者形象的一个极端,即丑化或妖魔化,却并不能解释他者形象的另一个极端,即美化或浪漫主义化。因此,我们认为,文化心理的他者化还有一个对立的层面,这一层面的基础是“喜外症”(xenophilia),意指对不熟悉的异域的人和物的喜爱与崇拜,这种心理产生了文化意识对他者的美化一级。如果说丑化来自他者化很好理解,但如何理解对他者的美化也来自他者化呢？我们的理解是,对他者的了解,即“知彼”的程度是决定他者形象褒贬的另一个重要的因素。的确,正是由于对他者的陌生,容易使人对遥远的他者情思神往,想入非非,构想出浪漫蒂克的异国情调。历史上有不少对中国怀有爱慕情感的西方人,如庞德等,尽管对中国文化艺术身怀敬意,却终生没有到中国来过,此中原因很多,但后来研究者推测,一个重要的原因是他不想失去中国在自己心目中的美好形象。距离产生美感,在塑造他者形象之时,对他者的隔膜也会产生浪漫蒂克的异国情调。18世纪上半叶的欧洲,由于对中国社会文化的肤浅了解,产生了喜爱、羡慕、尊敬、甚至崇拜中国文化的“中国风”。洛可可画派的代表人物布歇(François Boucher)的一系列以中国为题材的绘画即如此。

布歇没有到过中国,对中国也知之甚少,但他对中国物件和艺术品有着近乎疯狂的收集热情,他所创作的中国题材的系列画遵循的是对异邦人事采取的喜外症迷恋。在他所创作的《中国皇帝上朝》《中国捕鱼风光》《中国花园》和《中国集市》等绘画中,他为欧洲人呈献的是一幅幅由圣哲般的帝王治理之下的太平盛世,人民生活富足、安居乐业,以他绘制的“中国花园”为类,他所描绘的就是中国场景下的田园牧歌式的伊地园。在表现技巧上,他充分发挥自己的想象,把自己所知不多的中国知识与法国的艺术相结合,对“他者”进行了美轮美奂的描绘。但是,正如当代艺术评论家所言:“《中国花园》是把18世纪(欧洲的)主题用中国的奇装异服巧妙地伪装起来,人物的衣着打扮,游园会,公园风景都是人们在他的作品中见过的题材,只不过在此这些题材被赋予崭新的

① 李廌:《德隅斋画品》,全国图书馆文献缩微中心, 2005 年。

② 葛兆光:《思想史研究视野中的图像》,《中国社会科学》2002 年第 4 期。

变化,把18世纪的想象力从无聊的心态送上了另一个遥远的旅程。”①因此,其作品名字虽冠以“中国”系列,但画中的人物风貌既不完全是中国清朝时期或其他时期的,也非纯粹的法兰西风格,中国人“他者”形象是“非彼非己”的,面部特征比较偏东方人的面貌,但又不完全是中国人的样子,显然多半来自他的臆想。正是由于其不追求刻画他者的真实性,仅仅追求其异国情调效果这个特点,法国启蒙思想家狄德罗曾对布歇的绘画不注意自然真实的做法大加挞伐。狄德罗对布歇的绘画才能十分欣赏,但对其绘画艺术基本上持否定看法,认为其绘画审美境界庸俗,道德低下,色情颓废,只是为了迎合不懂艺术的俗人,并认为他是一个缺乏想象力的人,因而不得不以成天与其厮混的法国名妓、舞女为模特,对青年画家产生了十分有害的影响②。狄德罗的批评是否公正,我们不去关注,但有一点对我们研究本土艺术中的他者形象很有价值。在布歇中国风的绘画中也有中国仕女形象,比如在《中国花园》中,虽然他没有把中国仕女描绘成欧洲裸体的性感女性形象,但她们流露出的神态,特别是典型的斜躺着的姿势,以及周围众星拱月的结构安排传递的是欧洲贵妇的生活场景。当这类本来以西方欢场女子为模特的场景转换成他者的场景时,西方本土艺术中表现他者的另一个深层审美情趣就应运而生了。

这新起的审美情趣就是对他者的浪漫蒂克欣赏把玩而产生的一种想入非非的文化无意识,即对他者的异国风情向往产生的下意识情欲,并点燃起“自我”的下意识征服欲。这一点在欧洲曾风靡一时、至今仍然影响不减的以土耳其奥特曼“宫女”(odalisque)为题材的东方主义绘画中十分明显。Odalisque一词原意是“宫女”,专指土耳其富人闺房中或奥特曼帝国君主苏丹后宫中的为主人服务的女奴,这类女性如果色艺俱佳有望成为小妾或贵妃。Odalisque后来转而泛指情妇、婢妾或情人。在西方人心目中,奥特曼“宫女”以美貌和才艺双全而闻名于世,几乎就是“性感”的代名词。19世纪时期,土耳其“宫女”成了东方主义的艺术运动中常见的令人想入非非的女性形象,出现在当时许多带有春宫画性质的视觉表征中,布歇就曾以《东方宫女》(L’Odalisque 1745)为题材画过几幅裸体女性③。但其中以法国新古典主义画家奥古斯特·多米尼克·安格尔(Jean Auguste Dominique Ingres)在1814年绘制的《大宫女》最为有名④。安格尔的画显然是受到布歇的启发,但人物形象却大不相同。布歇的场景虽有土耳其闺房的物品,却是欧洲闺房的样式,人物也是欧洲裸女。安格尔的场景是地道的土耳其的卧房,人物也换成土耳其形象,人物场景的变化把本土艺术中的欧洲女性换成了异族的他者:一个赤身裸体、只戴奥特曼头巾、风情万种的性感女性斜躺在卧榻上,虽然模特也许并不是真正的土耳其女性,但土耳其后宫的场景,宫女的发型和头巾、手中的孔雀羽毛扇意在表现典型的近东美人。安格尔的画作只是当时大量的以东方女性为题材的视觉表征之一,其他还有大量的明信片、照片和文学作品都采用类似的题材和场景,安格尔自己就以此题材满怀激情地画了数幅。对这一典型的东方女性他者的迷恋并未有因为殖民主义的结束而消失,一直持续至21世纪,美国一幅推销保护皮肤的润肤霜广告就采用了几乎完全一样的画面作为前景⑤。

19世纪西方艺术家和普通大众为何对这一东方的女性他者形象情有独钟、乐此不疲呢?根

① Jo Hedley, *Francois Boucher*: *Seductive Visions*, London: The Wallace Collection, 2004, p. 78.

② Denis Diderot, *Oeuvres completes*, edited by Jean Varloot et al (Paris: Hermann, 1975 –), vol. 13, p. 222 (Salon de 1761), p. 73 (Salon de 1763).

③ 布歇画过“The Brunette Odalisque, 1743”和“Blonde Odalisque, 1752”,一幅收藏于法国罗浮宫,另一幅收藏于德国慕尼黑。参见Jo Hedley, *Francois Boucher*: *Seductive Visions*, The Wallace Collection 2004, p. 81, p. 114.

④ 见安格尔的《大宫女》(*Grande Odalisque* by J. A. D. Ingres, 1814),收藏于法国巴黎卢浮宫。

⑤ 见Marita Sturken and Lisa Cartwright, *Practices of Looking*: *An Introduction of Visual Culture*, Oxford: Qxford University Press, 2009, p. 115.

据传统的艺术评论看法,该画中的东方女子代表了超越时空的经典的女性美①。也就是萨伊德在《东方主义》一书中提到的,东方的他者代表了"把东方视为一种理想的、且一成不变的抽象"②。但问题并不像传统艺术评论所说的那样简单,从批判东方主义的视角出发,后殖民学者们在此画中看出的萨伊德所批判的东方主义式的凝视,诚如美国两位学者所言,"对这个女性裸体的东方主义的凝视是定义这一形象的内容"③。这一东方主义的凝视的内在动因是什么呢?视觉研究的一个理论可以很好地回答这一问题。根据弗洛伊德、拉康、福柯和劳拉·麦尔维(Laura Mulvey)等理论家的视觉理论④,观看并不是天真无邪的举动,而是主体对客体在行使权力,自我对他者的凝视往往是一种侵犯、主宰、控制和征服,而被凝视的他者则是被侵犯、主宰、控制和征服的对象。据此,我们认为,奥特曼"宫女"风靡西方、经久不衰的原因有三。一是个人心理的原因,二是群体心理的原因,三是现实政治的原因。在个人心理层面,西方的艺术中裸体女性形象比比皆是,司空见惯,无法引起巨大的好奇心。而在伊斯兰的东方,女性的身体不要说暴露在众目睽睽之下,就是脸部也必须用面纱或只露出双眼的帽子遮盖起来。法国学者罗兰·巴特曾在其文化研究的名著中分析脱衣舞时指出,为什么脱衣舞女不是完全裸露呢?答案是:完全的赤身裸体只会使脱衣舞女丧失女性的魅力,而半遮半掩才能激发男性的想入非非⑤。对于殖民主义时期的背景下的欧洲来说,深藏不露的东方女性身体对西方的男人和女人都有着巨大的吸引力,但却不能得而观之,而奥特曼"宫女"之类的图像给西方社会提供了一个得以观看东方的女性他者的形象,在心理上满足了西方女性个体的好奇心和男性个体的想入非非。在群体心理的层面上,这类图像的流行期正是西方殖民主义的鼎盛期,风靡一时的奥特曼"宫女"形象成了一个借喻性符号,代表了被欺凌、征服、压迫的整个东方,凝视东方的女性他者形象满足了西方殖民者对东方他者的征服欲望。在现实的地缘政治场景下,19 世纪是奥特曼帝国的衰弱期,但尚未被西方帝国主义国家殖民。斜躺在卧榻上的东方美人裸身背对观众,暗暗地传达了一种隐喻性的东方主义信息。也许只有从这些多元的层面上,才能深刻理解 19 世纪西方视觉艺术对奥特曼"宫女"情有独钟,乐此不疲的深层原因。

三、美化和丑化的互动

我们的上述分析表明,他者形象塑造的褒贬程度取决于对他者的认同或排斥。而认同或排斥则取决于自身的族群意识对他者是持恐惧、猜疑、轻蔑或贬斥还是羡慕、向往、热爱或崇拜。但在世界范围的视觉表征中,"他者"形象的塑造并非如上文所表述的那样是美化和丑化的两个极端,在许多出现他者的作品中,涉及的文化心理与族群意识要微妙复杂得多,需要进行具体的个案研究、分析比较,才能找出支配他者形象塑造的其他原因,但我们提出的美化与丑化的两极说仍然有效,因为两极互动说覆盖着两极之间的一大片灰色地带,而这片领域中对他者的认同或排斥取决于当时受权力制约的文化心理。

作于 15 世纪晚期,现收藏于土耳其伊斯坦布尔的波斯细密画《迎亲队伍》(Wedding Procession)⑥体现了自我与他者、认同与排斥的互动。这一帝王叙事体系的绘画以高度鲜艳的色彩配合着富含人物活动细节的画面塑造了蒙古公主即将嫁给中亚王子的历史事件。此画在服饰及

① Marita Sturken and Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction of Visual Culture*, p. 116.

② Edward Said, *Orientalism*, p. 8.

③ Marita Sturken and Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction of Visual Culture*, p. 117.

④ 劳拉·麦尔维对弗洛伊德、拉康、福柯等人的理论予以继承和发展,见其产生很大影响的文章,"Visual Pleasure and Narrative Cinema",刊载于 *Norton Anthology of Theory of Criticism*, New York: Norton, 2010, pp. 2084 - 2095.

⑤ Roland Barthes, *Mythologies* , New York: The Noonday Press, 1972, pp. 84 - 87.

⑥ 本文所采用的《迎亲队伍》(Wedding Procession)图像均收藏于土耳其 Topkapi Sarayi 博物馆。

五官上表明,画面的主人公相对于本土绘画者而言是“他者”。与其他波斯细密画中的高鼻深目的阿拉伯女子不同,画中公主身着蒙古贵族服饰,脸比较扁圆,五官比较平坦方正,具有典型的蒙古人种特征,绘画者似乎集一切绘画之能事来描绘蒙古公主的优雅姿态。而迎亲队伍中为公主牵马的人则是典型的高鼻络腮胡古代波斯人形象,甚至在公主所骑马旁的随从中还出现了黑人形象;在此画中,单从画中人物的五官就可辨识出是哪个民族的人物,因为从人种来看,波斯人多属欧罗巴人种,五官轮廓立体而分明,蒙古人与其相比,脸型及五官都有很大区别;值得赞叹的还有,此画在形象呈现,空间结构方面都体现了很强的技法掌控力,同时,画家也精心设计了叙事中的社会角色(主—仆、本族—他族等)之间的互动关系,显然,在本土画家的创作意识中,对画面中“他者”的态度是十分微妙的。

分析这幅画可知,他者不是排斥的对象,更不是丑化或妖魔化的对象,而是认同与美化的对象。为什么会对他者产生这样正面的创作意识呢?我们认为,这涉及左右文化心理的意识形态以及左右意识形态的权力。此处所说的意识形态不是马克思和马克思主义理论家阿尔都塞等人所说的掩盖社会现实真相的虚假意识和社会实践①,而是产生于特定的物质利益、并左右个人或群体的思想、行为以及理解世界的一系列主张、信念和见解。② 上文的图像的创作的历史背景是,蒙古人横扫欧亚大陆,阿拉伯世界也尽入其统治范围,作为统治者,他们是顶礼膜拜的对象,而不是应该予以丑化、排斥、嘲笑的“他者”。因此,决定他者形象的两极塑造不是对他者的了解多少,而是界定自我与他者地位关系的权力和意识形态。权力可以左右画家在美化或丑化之间摇摆,但意识形态对他者的塑造要微妙的多,使得美化和丑化两极之间的他者形象塑造丰富多彩,引人入胜。

受制于权力的意识形态也影响着视觉表征的技术。现藏于巴黎装饰艺术博物馆的基尼尔《三卷诗》插图,作于15世纪上半叶的伊朗,画面中贵族人物的服饰彰显了富有意识形态意味的“蒙古风”。值得注意的是,蒙古人或波斯人的身材比较彪悍,但此幅作品中的人物都是柔弱无骨,五官的刻画明显符合了古代中国明清人物画的审美观,看来,波斯细密画中的“他者”不只是画面的简单存在,“他者”的文化背景反过来也对波斯细密画的实际创作过程也产生作用,此种作用既在技法层面上,也在审美层面上。还有一幅15世纪晚期阿括芸鲁土库曼人的卷轴画断片也可以作为研究细密画他者形象的系列图像代表作之一,这幅15世纪晚期阿括芸鲁土库曼人的卷轴画断片,是《希雅赫·盖莱穆》(Siyah Qalam)画册中的一幅,收藏于伊斯坦布尔托普卡珀宫博物馆,画中的他者是中国人,采用了中国古代人物画技法刻画,与明代人物画画风相契合;描绘了当时的中国人正在运送青花瓷器去波斯国家,此幅细密画让人叹为观止的是其“大杂烩”一般把波斯细密画装饰风格与中国工笔人物画的特征熔为一炉,画面中的中国人物都是细眉小眼、身材削瘦,弱不禁风的样子,是典型的明代人物画创作风格,与明代仇英、唐寅等人的人物画做比较,会发现之间“谱系”关联或者“亲缘”关系,似乎此幅画中的中原汉人的形象是从中国本土的国画中直接“搬”过来,但是背景山石树木又是典型的细密画装饰性风格;植物、山石等皆可视为为人物活动而存在的风景填充物,背景上图解式地安排着一丛丛的花草,整幅作品似乎以中国“他者”人物为主导,但是阿拉伯几何纹样和植物纹样像标签一样凸显了细密画的特征;两种不同民族的不同创作方式存在于同一张画中,产生出饶有趣味的“陌生化”效果;而且,值得注意的是,虽然观者可以分辨中此幅波斯细密画中人物的民族背景,但并不意味着此幅波斯细密画是以写实为终极目标的;我们知道波斯细密画装饰性的细致入微与写实目的的精

---

① Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatus”, in *Lenin and Philosophy*, London: New Left Books, 1971, p. 162.

② Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 156.

确性是有区别的,观者可以感受到其目的在于装饰而非写实,因为伊斯兰教是禁止偶像崇拜的,所以画家在实际创作中会有意识地规避写实①。

我们知道,视觉图像可以被看作历史文化变迁轨迹的佐证,因为就绘画而言,视觉再现始终是历史因素的产物,一方面,受人文历史影响的任何时代,任何社团或个体都只能被动地接受前人的文化遗产,尤其对于重谱系传承的绘画艺术更是如此;但另一方面,它也是一个开放的系统,不断有新的时代因素和新的适用背景介入。一幅图绘,可以传达出很多文化信息,可以延伸出很多历史问题。比如绘于乾隆五十八年(1793)的中国士兵,是英国马戛尔尼勋爵率领的访华使团中画师的作品,虽然他们希望用贸易敲开中国的大门的目标没有达到,而且,他们已认识到中国在科技军备上已然落后于西方,但由于当时中国的国民经济总值仍然占有世界的三分之一,而且中国被西方视为富强的大国,因此英国人还没有后来那样骄横嚣张,地缘政治的权力秩序作用促使他们的画师较为客观地再现满清的士兵。在图中,尽管中国士兵的着装和武器已经远远赶不上欧洲的精良装备,但在远处城堡要塞和海洋帆船的背景衬托下,中国士兵巍然挺立,精神抖擞,俨然是一座耸立的高山②,绝非鸦片战争以后西方视觉表征中中国人被描绘成令人鄙夷的弱国子民,由此可见,地缘政治中的权力关系是如何影响了本土艺术对他者的视觉再现。

四、自我与他者审美融合

在塑造他者形象的过程中,自我与他者并不是壁垒森严、泾渭分明的,尤其在绘画的审美趣味和技法方面,自我与他者的文化交融超越了文化传统的沟壑,这点在主题和技法上都有体现。在主题方面,17 世纪中国画师给意大利传教士利马窦所作的肖像画就说明了这一点。利马窦来到中国以后,为了完成传教的使命,身穿中国衣服,潜心学习汉语和中国文化,结交中国士大夫,并向中国人传授西方科技历法,赢得了中国人的尊重。在中国画师的笔下,他头戴高帽,身着长袍,长髯飘拂,一副中国士大夫的打扮,虽然是高鼻深目,典型的欧罗巴人面目,但神情庄重肃穆,俨然有他十分尊重的孔夫子的派头③。我们不妨将他的肖像与孔夫子的画像作一比较④,不难看出两幅肖像相似的神韵。中国画师似乎有意要把他画成儒家创始人的模样,显然隐含着对这位来自异邦的他者极度尊重甚至于崇拜。这幅画毫无对他者的美化或丑化的两极分化态度,堪称自我与他者相融合的视觉典范。

在本土艺术和他者艺术的技法融合方面,波斯细密画的笔法有着十分明显的体现。从用笔上看波斯细密画与中国工笔有一定的共通之处,但是中国本土绘画更注重书法性用笔及书法性用笔背后的人文关怀及文化内蕴;由于细密画缺乏了中国画的沟壑及“三远”甚至典故,有学者认为从气质上波斯细密画输落一筹;但是波斯细密画中的花鸟、山水、人物更具形式美,颜色纯度更高,同时绘画过程中有的也会出现一定的偶然性,所以其更具魔幻现实主义及神秘感。而且波斯细密画线条流畅,构图更具想象力,当然,其布局上的想象力总是存在一个阀值或临界点的(受宗教文化的影响,波斯细密画还是固守其创作底线的),所以,即使波斯细密画中借鉴了中国画技法描绘中国人物,例如阿括芸鲁土库曼人的卷轴画断片中汉族人物形象的表现手法,但这些只能算是一幅画的一个局部组成,画面的整体,还是波斯细密画的气息。

值得注意的是,把作为系列图像的组成的

① 关于波斯细密画的详细解读,请参见郭建平:《波斯细密画〈婚礼队伍〉辨析——兼论图像世界中的“他者”形象》,《文艺研究》2013 年第 11 期,第 161—162 页。

② 见《舟山的士兵》,1793 年, 现收藏于英国国家图书馆。

③ 利马窦的肖像为中国画师所绘,画于 1610 年利马窦在北京去世时; 现收藏于罗马的耶稣会所,是唯一的以利马窦真人所画的肖像。

④ 这幅孔子画像现收藏于美国芝加哥的菲尔德博物馆(The Field Museum, Chicago)。

《迎亲队伍》(Wedding Procession)与阿括芸鲁土库曼人的卷轴画断片放在一起对比会发现,二者之间虽然存在表达上的差异,但是又可以共同说明一些问题。我们知道,图像是可以为历史提供证词的,但是在一系列有共同特征图像的对比及多元的背景(文化的、政治的、物质的背景等等)下呈现会更可靠;前者中的蒙古人形象是用典型的波斯细密画的方式表达的,只是五官及服饰局部细节层面上的具有"蒙古风",而阿括芸鲁土库曼人的卷轴画断片的汉人人物形象创作非波斯细密画套路,而走的是典型的中国画人物创作路径,此画只是在布置背景上才采用了细密画手法;以这两幅画看,一幅的主要人物是蒙古人,另一幅主要人物是汉人,蒙古人与汉人相对于波斯人而言同为其他族群,但两幅细密画中对于两种不同的"他者"采用了不同的描绘手法,这也许可以反映民族价值定位对图像的取材、选用的心态的影响,作品中所采取的图像叙事策略和手段,也折射出一定阶层在界定民族认同立场时那种的位移和双重考虑,我们知道,他者的认同是需要文化调适的,要紧扣历史背景的,文化研究中关于"自我"与"他者"(the other)的认知模式一般把"非我族类"视为"他者",显然蒙古人与波斯人并不是同一民族,一开始蒙古人对于伊斯兰世界而言,语言、信仰及心理认同、生活习惯都有差异,是异族,是征服者,但是,随着历史格局的不断变化,蒙古人与波斯人之间这种我——他之间的关系也存在着互动和转折,这个异族他者后来统治了伊斯兰世界相当长时间,而且蒙古大汗们一个个放弃了自己的信仰,皈依伊斯兰教,并任命伊斯兰世界的人为宰相,大力弘扬起伊斯兰世界的文化和艺术,二者经历了长时间的融合,在文化上既存在差异又存在兼容;所以《迎亲队伍》波斯细密画中用波斯人传统细密画手法表现的蒙古人形象与表现本族人形象的手法并无太大差异;这也许可以说明波斯人在民族心理认同上也随着历史格局的变换而变化,随着时间的流逝,与蒙古人有更多的兼容性;当然,这种心理上的认同是与当时的汉人关系相比的,也许从这个角度,有可能解释为什么波斯细密画阿括芸鲁土库曼人的卷轴画断片描绘汉人时候会放弃用伊斯兰世界的惯用手法创作,而是按中国人物画方法创作,因为汉人对伊斯兰世界而言比蒙古人要遥远而陌生得多,而且汉人本身就有自成一家的绘画体系,与其冒险用波斯细密画方法表现,不如直接把中国人物画表现手段搬来描绘汉人,看来图像多少也会反映时代情境中族群关系、权力、地位的分配格局。而且,阿括芸鲁土库曼人的卷轴画断片也揭示了波斯细密画艺术家在当时已经成功地多方位地吸取了中国艺术的创作手法,可以想象当时伊斯兰世界与中华文化交流是多么频繁了,这种交流导致的自我与他者的融合既体现在绘画作品上的图案和题材上,也还体现在本土艺术对他者在艺术上的借鉴。

结　语

20世纪下半叶以来,文本证史与图像证史的合作越来越紧密;研究者可以通过注意图像中微小的细节来发现某些重大的历史线索,而这些线索甚至可能是图像制作者本身并没有刻意注意到的,而此种长期被忽略的线索恰恰可以反映那个时代的集体观念、宗教思想或者司空见惯的风俗场景。图像的背后不但存在着个体偏好、意识、观念及价值取向,而且还隐含本土族群的"集体意识"及其观看世界的方式。我们的研究表明,"他者"在本土艺术中的视觉形象主要有这样几种形式:一是恐惧与厌恶的对象,二是喜爱(包括性幻想)的对象,三是精神征服的对象,四是崇敬的对象。这几种形式都不是他者的客观形象,而是对他者有意或无意的扭曲和误读。

本文对他者进行的多个个案研究发现了扭曲和误读的两个主要原因。其一,由于"知彼"的程度有异,各个民族对他者的认同或排斥不可避免地产生扭曲和误读,扭曲和误读的程度取决于自我与他者的距离,距离愈远,扭曲和误读的程度愈深,极度美化或丑化的可能性愈大。其二,他者形象所传达的信息及采用的技术手段受文化无意识的影响,并受自我与他者的地缘政治及意识形态所左右。在萨义德的《东方主义》的导论中,他是这样描述东西方关系的:"东西方的关系是一种权力关系、统治关系以及不同程度的复杂的霸权

关系。”①在此,我们完全可以把“东方”和“西方”换成“自我”和“他者”,然后以此论述中的核心思想作为世界各地的他者形象在视觉表征领域的审美逻辑和内在动因。本土视觉再现中的他者形象虽然会在美化与丑化这两个极端之间摇摆互动,但最终决定对其采取正面或负面的形式处理取决于本土艺术家所处时代的地缘政治、权力秩序以及本土文化在这个世界上的软实力和话语权。换言之,是权力政治和意识形态最终决定了塑造他者形象的审美趣味。

The Ideology and Aesthetic Logic of Visual Representation
——A Study on the Image of Others in Native Graphic Art

Guo Jianping, Gu Mingdong

(1. *School of Arts*, *Southeast University*, *Nanjing* 210096, *China*; 2. *School of Liberal Arts*, *the University of Texas at Dallas* 75080, *USA*)

Abstract: In the present-day era dominated by visual culture following the “graphic turn”, the image of “others”, especially the image of alien “others”, in the graphic art of a native tradition is a most worthwhile topic of inquiry. The image of “others” in native art refers to the figure image in the art of a cultural tradition, which does not belong to that tradition but comes from a foreign country. There existed a large number of such images in the visual spheres of both Eastern and Western arts in pre-globalization periods. By exploring these images of “others”, we can not only acquire knowledge of the cultural exchanges between different cultures, but also gain a better understanding of the deep structure and aesthetic mechanism of visual representation. In the process of creating these images of “others”, what are the factors exerting an impact on their creation? Which factor is the decisive one in their creation? How does this factor influence and determine their creation? Because of the interaction of various factors controlling the relationship between “self” and “others”, the image of “others” in graphic art operates in a bipolar dynamism between beautification and vilification. But the form of treatment is determined by the geopolitics and world order of the era in which the native artists live, and also by the soft power and discursive power of the era in which the native culture exists. In other words, it is the power politics, together with ideology, that ultimately determines the aesthetic taste for the creation of the image of others.

Key words: image of others, native art, ideology, aesthetic logic, visual representation

(责任编辑　　管　琴)

① Edward Said, *Orientalism*, New York: Random House, 1978, p. 5.